

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 10.

KÖLN, 10. März 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Franz Schubert's religiöse Compositionen (Schluss). — Die reine Musik und die Musik des Ausdrucks. — Theater in Köln (Gastdarstellung der Frau Louise Dustmann). — Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, erste Vorlesung von Capellmeister F. Hiller — Barmen, viertes Abonnements-Concert — Cleve, Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn — Wesel, Concert-Soiree — Leipzig, Bibliothek vorzüglicher Pianofortewerke — Ulm, Theater — F. Lachner u. s. w.).

Franz Schubert's religiöse Compositionen.

(Schluss. S. Nr. 9.)

Wir kommen nun zu der letzten und grössten Kirchen-Composition Schubert's, zu der Messe in *Es-dur*.

Auch dieses schöne Werk, die Krone der mehrstimmigen Vocal-Compositionen des genialen Meisters, hat das Schicksal so vieler Schubert'schen Werke getheilt, sowohl beim Leben ihres Schöpfers kaum beachtet worden zu sein und fast vier Jahrzehende lang nach seinem Tode unter staubigen Handschriften theils aus Unbekanntschaft mit ihrem Werthe und träger Gleichgültigkeit, theils aus verkehrter Pietät vergraben zu bleiben. Aus Kreissle's Biographie erfahren wir, dass selbst von den Liedern, die doch alle für weltbekannt gelten, noch eine so grosse Anzahl ungedruckt sind, dass sie ausreichte, das ganze Lieder-Werk anderer Componisten zu repräsentiren; denn von 600 Liedern, welche die Witteczek'sche Sammlung in Abschrift enthält (S. 496), sind nur 360 veröffentlicht. Ausserdem sind auch jetzt, obwohl in den letzten Jahren die Theilnahme für Schubert eine Höhe erreicht hat, zu welcher sie sich früher niemals erhoben, noch viele Instrumentalwerke und Gesänge aller Art, auch geistliche, vorhanden, von denen bisher noch keine Note zu Gehör gebracht worden ist. „Einige bedeutende Compositionen oder Theile gröserer Werke sind aus dem Nachlasse spurlos verschwunden, werthvolle Manuskripte und *unica* sind verloren gegangen, ja, dem ganzen Nachlasse drohte wiederholt die Gefahr, in alle Welt zerstreut oder gar vernichtet zu werden.“ (S. 581 a. a. O.)

So lag denn auch die *Es-dur*-Messe, deren Autograph (80 Blätter Quer-Folio) die königliche Bibliothek in Berlin besitzt, im Grabe, denn von der ersten und einzigen Aufführung derselben in Wien in der Ulrichskirche im Jahre 1829, bald nach Schubert's Tode, war auch die Kunde fast erloschen, und selbst Dr. Kreissle kannte das Werk

beim Schlusse seines Buches (1864) noch nicht, erwähnt nur des abfälligen Urtheils eines Berichterstatters vom Jahre 1829 in der leipziger Allg. Musik-Zeitung, fügt aber hinzu, „dass es wohl keinem Zweifel unterliegen dürfte, dass dieses in der reichsten Schaffens-Periode Schubert's (1828) entstandene Kirchenwerk sich den übrigen aus eben dieser Zeit herrührenden ausgezeichneten Schöpfungen als ebenbürtig zur Seite stelle“ (S. 563). Diese Erwartung bestätigte Herbeck in Wien, dessen Verdienst um Auffindung und Wiederbelebung Schubert'scher Reliquien nicht genug gepriesen werden kann*), durch sein Urtheil, und der unternehmende und für Veröffentlichung guter Musik unablässig thätige, wackere Verleger J. Rieter-Biedermann sorgte durch eine schön ausgestattete Herausgabe des Werkes dafür, dass die musicalische Welt um einen Schatz reicher wurde. Es liegt nun vor:

Grosse Messe (in *Es*) für Chor und Orchester von Franz Schubert. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1865. Die Partitur ist von Herrn Fr. Espagne mit dem Autograph auf der k. Bibliothek zu Berlin verglichen. Partitur 7 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug 6 Thlr. 10 Ngr. und in Stimmen für Chor und Orchester.

Die Messe enthält: 1. *Kyrie, Andante con moto quasi Allegretto. Es-dur, $\frac{3}{4}$ -Tact. Partitur S. 1—18.* — 2. *Gloria, Allegro moderato e maestoso. B-dur, $\frac{4}{4}$ -Tact. S. 19—65.* — 3. *Credo, Moderato. Es-dur, $\frac{4}{4}$ -Tact.*

*) Neuerdings hat Herbeck, wie schon berichtet worden, das Fragment der *H-moll-Sinfonie* von Schubert, das seit 1822 wohlverwahrt (!) bei Hüttenbrenner in Graz gelegen, entdeckt und zur Aufführung gebracht. Es enthält das *Allegro moderato, $\frac{3}{4}$ -Tact*, und das *Andante E-dur, $\frac{3}{8}$ -Tact*; namentlich der erste Satz wurde enthusiastisch aufgenommen und wird als zu dem Schönsten und Grössten, was Schubert geschrieben, gehörig bezeichnet.

S. 66—121.—4. *Sanctus, Adagio. Es-dur, $\frac{4}{4}$ -Tact,* nebst *Osanna, Allegro ma non troppo. Es-dur, $\frac{3}{4}$ -Tact.* S. 122—132. — 5. *Benedictus, Andante. As-dur, $\frac{4}{4}$ -Tact.* S. 133—146, mit Wiederholung des *Osanna*, S. 147—152. — 6. *Agnus Dei, Andante con moto. C-moll, $\frac{3}{4}$ -Tact.* S. 153—162, nebst *Dona nobis pacem, Andantino. Es-dur, $\frac{4}{4}$ -Tact.* S. 163—179.

Der Titel erwähnt der Solostimmen nicht, weil sie nicht durchgehend angewendet sind; sie finden sich aber im *Et incarnatus est* (Sopran und Tenor I. und II.), im *Benedictus* (Quartett) und *Dona nobis pacem* (Quartett). — Das Orchester hat ausser den Saiten-Instrumenten im Chor der Holzbläser Oboen, Clarinetten und Fagotte (keine Flöten), von Blech-Instrumenten 2 Hörner, 2 Trompeten (nicht immer), 3 Posaunen (Alt, Tenor und Bass durchweg in allen Sätzen).

Was in dieser letzten Composition in Bezug auf die Form im Gegensatze zu allen früheren Arbeiten Schubert's und zu seiner ganzen Natur am meisten auffällt, das ist die Anwendung der canonischen und contrapunktischen Polyphonie bis zur wirklichen Fuge. Schwerlich ist von einem Genie wie Schubert vorauszusetzen, dass er sich nur desshalb zu Fugen verstiegen habe, weil das alte Herkommen in der Kirchenmusik Fugen verlangte. Hätte ihn eine solche Ansicht bestimmt, so hätte er ihr gemäss seinen ganzen Stil für diese letzte Messe ändern müssen: das hat er aber keineswegs gethan, sondern er ist in allen nicht fugirten Sätzen derselbe Schubert geblieben, der er bis dahin war, dem melodischen Fluss und dem Gefühls-Ausdruck in homophoner Schreibart huldigend und die kühnsten Modulationen nicht scheuend, wenn sie auch in kirchlicher Musik unerhört waren. Ja, er verläugnet diesen Charakter seines Stils auch in den Fugen selbst nicht ganz und gar und bringt dadurch manchmal mehr wunderbare als wunderliche Ueberraschungen hervor. Es scheint uns desshalb vielmehr ein eigenthümliches Empfinden oder Erkennen des Grundsatzes, dass in der Musik doch die vollkommene Form die Hauptsache sei, bei Schubert, nachdem er bereits so unzählige Sachen geschrieben, durchgebrochen sei und ihn bestimmt habe, Fugen zu schreiben. Ganz Aehnliches finden wir bei Beethoven, bei dem die Vorliebe für contrapunktische Arbeit auch erst in seinen letzten Jahren sich einfand und ihn zu Werken, wie z. B. die grosse Fuge in der *B-dur-Sonate, Op. 106*, und die Quartett-Fuge in *B*, Op. 133, sind, antrieb. Es ist dies jedenfalls bei beiden Meistern eine merkwürdige Erscheinung, eine thatsächliche Protestation gegen die Vermuthung, als hätten sie die reine Musik geringgeschätzt und nach den Hypothesen ihrer heutigen Ausleger die Poesie- oder Programm-Musik für das Höchste

in der Kunst gehalten. Während sie in ihren letzten Werken die kunstgerechte Handhabung der vollkommensten Form der reinen Musik erstrebten — denn in ihre Gewalt, die alle übrigen Elemente sich unterthan machte, haben Beide sie nicht bekommen —, offenbarten sie ihre aufrichtige Huldigung für die Form überhaupt.

Schubert fühlte seine Schwäche in dieser Beziehung sehr wohl, denn die von Vielen erhobenen Zweifel an der Thatsache, dass er noch kurz vor seinem Tode, den er nicht abnte, contrapunktische Studien bei Sechter habe machen wollen, werden durch Kreissle's Biographie widerlegt. Er erzählt: „Im Anfang des November (1828) hatte Schubert sich wieder erholt und schien an keine ernstere Krankheit zu denken. Am 4. November sprach er zugleich mit dem noch lebenden Claviermeister Lanz in Wien, der mein Gewährsmann für die Sache ist, bei dem Hosorganisten Sechter vor, um sich mit diesem über vorzunehmende Studien im Fugensatze zu besprechen. Sie kamen überein, das Marpurg'sche Lehrbuch mitsammen durchzugehen, und setzten die Zeit der Stunden fest. Nach Sechter's Aeusserung ist die Sache aber nicht zu Stande gekommen, da Schubert bald ans Krankenlager gefesselt wurde.“ Andere (zeitgenössische) Berichte melden jedoch, dass diese Studien wirklich begonnen hätten, z. B. Schubert's vertrauter Freund Mayrhofer, „da Salieri die strenge Schule nicht mit ihm durchgemacht habe“.

Dem mag sein, wie ihm wolle, es geht daraus und auch aus andern Aeusserungen Schubert's, „dass er Händel studiren wolle“, hervor, dass er die Kenntniss und wohl noch mehr die Uebung im Fugensatze vermisste. So sind denn auch hier die Fugen im *Gloria (B-dur, 18 Seiten der Partitur)* und im *Credo (Es-dur, 19 Seiten)* nicht die stärkste Seite des Werkes; namentlich ist ihre übermässige Länge ermüdend, wofür geniale Einzelheiten, die — wie schon gesagt — allerdings darin wie plötzlich aufgehende, aber eben so schnell wieder verschwindende Sterne aufleuchten, nicht entschädigen können. Eine Verkürzung beider Fugen für die Aufführung wird desshalb dem Eindrucke des Ganzen vortheilhaft sein, was sich bei der hiesigen Aufführung bei der Fuge *Cum Spiritu sancto* im *Gloria* um so mehr bewährt hat, da diese dem Charakter der Conception und Ausführung der vorhergegenden Sätze des *Gloria* schroff widerspricht und dadurch den einheitlichen Eindruck des Ganzen stört. Dagegen ist das Fugato *Osanna* in kurzer und präziser Behandlung des schwungvollen Motivs ein Beweis, wie das Genie sich auch ungewohnter Formen mit Erfolg zu bemächtigen weiss. Ueberhaupt zeigt sich die oft maasslose Ausdehnung, das Nichtendigenkönnen, wovon seine Instrumental-Compositionen Beweise geben, in der *Es-dur-Messe* nur

in den beiden Fugen: den anderen Sätzen kann man diesen Vorwurf nicht machen.

Dagegen wird die Art der musicalischen Auffassung und Behandlung des Textes, das blühende Colorit des Ganzen, sowohl in der Vocal-Partie als besonders auch im Orchester, die Freiheit der Bewegung, der Reichthum an Melodieen, die nichts weniger als die trübe Farbe eines Büssenden oder die starre Monotonie eines Psalmisten an sich tragen, sondern von Orthodoxen eher als sentimental und gefühlsselig charakterisiert werden dürften — das alles, mit Einem Worte: der moderne, echt Schubert'sche Geist, der das Werk, so wie es nun einmal ist, geschaffen hat, wird schwerlich Gnade vor denen finden, die sich zu ausschliesslichen Verehrern desjenigen Stils bekennen, den man allerdings mit Berücksichtigung der Geschichte der Tonkunst, aber im Grunde doch mehr nach willkürlicher Uebereinkunft den Kirchenstil zu nennen sich gewöhnt hat. Wenn uns nur Einer einmal überzeugend darlegen könnte, was denn eigentlich Kirchenstil sei! „Die Kunde hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.“ Es scheint uns damit in der Tonkunst ungefähr eben so zu stehen, wie in der geistlichen Welt, wo ein Theil derselben die Christlichkeit nur für eine Vorstufe zur Kirchlichkeit hält. Ob der Stil dieser Schubert'schen Messe (und der Beethoven'schen) zum Gottesdienste in der Kirche passe oder nicht, darüber wollen wir nicht eine Erörterung fortsetzen, deren Erfolg ja doch, selbst wenn eine schlagende Beweisführung dafür möglich wäre, an dem *Non possumus* scheitern würde*); aber die Probe möchten wir doch vor sinnvollen Zuhörern z. B. mit dem *Kyrie* der Schubert'schen Messe machen, dasselbe ohne Worte ihnen auf der Orgel oder dem Pianoforte vorzuspielen und sie zu fragen, was für einen Charakter diese Musik trage. Die Antwort würde zweifelsohne sein: den Charakter des Heiligen, der Innigkeit des Gefühls und der Andacht, erreicht durch wunderbare Schönheit des Ausdrucks.

Geben wir also den Strenggläubigen in der Tonkunst zu, dass die *Es-dur*-Messe keine kirchliche Musik sei, so nehmen wir doch für sie den Charakter religiöser Musik in vollem Maasse in Anspruch. Diesen Charakter sprechen das *Kyrie*, das *Credo* (bis zur Fuge), das herrliche *Benedictus* und das *Agnus Dei* mit dem *Dona nobis pacem* gewiss für jedes unverbildete und nicht in conven-

*) Zumal, wenn man entdeckte, dass Schubert, vom Strom seiner musicalischen Begeisterung hingerissen, im *Credo* die Worte: *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*, ganz ignorirt und ferner an *remissionem peccatorum* (in Partitur und Clavier-Auszug der Druckfehler *peccato rem*) gleich *mortalium* angeschlossen und *et exspecto resurrectionem* auch weggelassen hat!

tionellem musicalischen Autoritätsglauben befangene Gemüth aus. Auch das *Gloria* enthält (ebenfalls bis zur Fuge) schöne und erhabene Stellen, aber freilich nicht ohne fast überwuchernden Modulations-Reichtum, der jedoch, wenn er auch nach den gewöhnlichen Regeln gewürdigt, zuweilen kühn genannt werden darf, doch nirgend in den bei den Neuesten beliebten Missklang ausartet, ja, in jedem einzelnen überraschenden Falle schön wirkt, wenn auch an der Continuität vielleicht einiger Anstoss genommen werden kann. Wir rechnen zu den schönen Stellen das sanfte *Gratias agimus*, in welchem Clarinette und Fagott abwechselnd mit dem Violoncell die Melodie führen, während der Chor sich in bloss harmonischen Accorden, zuweilen in dreistimmigem Frauen- und Männerchor alternirend, bewegt; zu den erhabenen das *Domine Deus, miserere nobis*, mit seinem choralmässig mächtigen, unisonen Posaunenschritte und den Tremolo's der Saiten-Instrumente.

Das *Credo* bekundet eine eigenthümliche Auffassung des Componisten, indem der erste Satz bis *et invisibilium* vom Chor homophon und *piano* gesungen wird (man möchte fast Solostimmen vermuten) und erst mit *Credo in unum Dominum Jesum Christum* das *forte* mit Imitationen der einzelnen Stimmen eintritt. Dieselbe Behandlung wiederholt sich bei den Sätzen: *Deum de Deo* bis *de Deo vero* im *piano*, und dem *per quem omnia facta sunt* im *forte*. Das *Et incarnatus est* in *As* für zwei Tenöre und Sopran, die sich frei canonisch imitiren, ist etwas weichlich und könnte auch wohl im Rossini'schen *Stabat Mater* stehen; das *Crucifixus* ist schön und erinnert in der Begleitung wieder an das *Domine Deus*. Ueber die lange und etwas verwirrte Fuge auf *Et vitam venturi saeculi, Amen*, haben wir uns schon ausgesprochen.

Jene Auffassung des *Credo*, welche von einem innerlich befriedigten Gemüthe ausgeht und darauf gleichsam von anders organisirten Menschen die zuversichtliche Kraft des Glaubens vertreten lässt, dürste ganz wohl zu rechtfertigen sein, wenn sie auch gegen alle früheren Behandlungen des *Credo* absticht. Dagegen ist die ebenfalls von allen Früheren grell abweichende Behandlung des *Sanctus* ein Etwas, welches Ulibischeff, wenn er noch lebte, eine „Chimäre“ nennen würde. Anstatt des geheimnissvollen Dunkels, womit das *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* harmonisch umgeben zu werden pflegt, fällt Schubert nach zwei Tacten *piano* in *Es-dur* auf dem ersten *Sanctus*, im dritten Takte auf das wiederholte *Sanctus* mit — *H-moll fortissimo* ein! Dann modulirt er durch *G-moll*, *Es-moll* und *F-dur* nach *B-dur*, in welchem in demselben Tempo *Adagio* ein vier Takte langes *Pleni sunt coeli* beginnt, dem eine Wiederholung beider Sätze folgt, an die sich dann

das bereits erwähnte fugirte *Osanna in Excelsis* schliesst. Man begreift nicht, wodurch Schubert auf diesen grässlichen Aufschrei gekommen, dessen Motivirung durch das fromme und mysteriöse „Heilig ist Gott!“ doch gar nicht zu enträthseln ist. Wenn noch von dem rachsüchtigen Jehovah des alten Testamentes die Rede wäre!

Nun, dafür bieten das *Benedictus* und das *Agnus Dei* Ersatz, die mit dem *Kyrie* die schönsten Stücke des Werkes sind.

Willkommen, drei Mal willkommen müssen wir diese neu aufgefondene Reliquie eines deutschen Genius heissen, der, wenn er auch seinen höchsten Flug in Compositionen anderer Gattung nimmt, doch auch aus diesem Werke unverkennbar hervorleuchtet, und wenn die Kirche es zurückweist, so wird ihm eine pietätvolle Aufnahme in Gesangvereinen, Concertsälen und häuslichen Kreisen, die sich gern durch die Tonkunst erbauen, in reichem Maasse zu Theil werden.

Die reine Musik und die Musik des Ausdrucks.

Die kleine Schrift von Ernst von Elterlein: „Beethoven's Clavier-Sonaten“, die uns in dritter Auflage (Leipzig, bei H. Matthes, 1866, 141 S. 8.) vorliegt, bespricht die sämmtlichen Sonaten in jener Weise, die für die grosse Menge der Musikfreunde immer noch Reiz hat, wie die wiederholten Auflagen beweisen. Diese Weise besteht im ästhetischen, mehr noch poetischen, phantastischen Dolmetschen des aussermusicalischen Inhalts des Musikstückes und beschränkt sich nicht bloss auf das Erkennen der etwaigen Veranlassung zur Tondichtung im Innern des Componisten, sondern unternimmt es, alle Momente der subjectiven Seelenstimmung und der Einwirkungen des Objectes auf diese aus der Musik heraus zu hören oder heraus zu lesen. Elterlein nimmt hierbei hauptsächlich Marx zum Vorbilde, ohne ihm jedoch überall beizustimmen, ist aber im Gegensatze zu manchen anderen orakelnden Zeichendeutern so aufrichtig, zu gestehen: „Wenn man mir sagt: „„was du hier schreibst, das sind eitel Phantasiegebilde““, so kann ich freilich den Gegenbeweis nicht führen; andererseits wird man mich eben so wenig widerlegen können, wenn ich versichere, dass ich das, was ich schrieb, innerlich erlebte.“ (S. 121.) Bewahre uns der Himmel, eine solche Widerlegung zu versuchen, denn das spricht ja eben für unsere Ansicht über die Unhaltbarkeit der Auslegungen des aussermusicalischen Inhalts der Musik, dass eines Jeden Phantasie bei dieser Kunst freies Spiel hat. Diese Freiheit geht ja erfahrungs-

mässig so weit, dass der Eine dadurch zum Poeten, der Andere zum Narren wird. Bei Elterlein ist glücklicher Weise das Letztere keineswegs der Fall; seine Phantasieen lesen sich recht hübsch, und gläubige Seelen mögen sich immerhin daran erbauen; auch äussert er selbst, dass einige Sonaten zu den Werken gehören, die sich „der Deutung durch das Wort mehr oder weniger entziehen“. Dabei fällt Einem der Bericht Schindler's von Beethoven's Zorn darüber ein, dass er die Sonate Op. 13 *pathétique* überschrieben habe! „Nun kaufen alle Leute nur diese Sonate, als wenn die anderen nicht pathetisch wären!“

Die neue Auflage dieses Büchleins veranlasste uns, nach einer früheren Schrift von Elterlein über „Beethoven's Symphonieen nach ihrem idealen Gehalte“ (2. Auflage, Dresden, 1858. 140 S. 8.) zurück zu greifen. Sie hält sich allerdings ebenfalls an die phantastische Auslegungsweise, die bekanntlich in den Sinfonieen ein weit ergiebigeres Feld findet, als in den Sonaten — merkwürdig, dass die Quartette noch dessen harren, der uns ihr Verständniss durch Deutung endlich vermittelte! —, und verschmäht nicht, die Anhänger und Vertheidiger derselben, wie Brendel, Wagner u. s. w., als Autoritäten zu behandeln und ihre Dolmetschungen zum Theil, von Wagner sogar das ganze Programm zur neunten Sinfonie, zu reproduciren. Allein das Büchlein ist F. Th. Vischer gewidmet, dessen „Wissenschaft des Schönen“ dem Verfasser eine neue Welt eröffnet hat u. s. w., wie er es in der „Widmung“ dankbar ausspricht. Dieser Leiter bei seinen ästhetischen Studien hat ihn denn doch vor den letzten Consequenzen, zu denen die Lehre von der Ausdrucks-Musik führt, bewahrt, und am Schlusse des Büchleins begegnen wir Betrachtungen über die „neuesten Symphoniker“, welche Ansichten über das eigentliche Wesen der Tonkunst enthalten, von denen wir, gerade weil sie — offen gestanden — uns nach dem Vorhergegangenen überrascht haben, aber die Kraft der Wahrheit bekunden, die dem Wanderer auf einer schiefen Ebene plötzlich ein Halt! zuruft, die Hauptgedanken in Folgendem mittheilen. Der Leser wird übrigens, ohne dass wir durch besondere Zeichen darauf aufmerksam machen, gewahren, dass der Verfasser sich nicht ganz und gar von den einmal eingesogenen Principien losreissen kann. Er sagt: „Berlioz und Liszt haben die Ausdrucksfähigkeit des Instrumentalkörpers mitunter zu einer Höhe gesteigert, welche Beethoven nicht gekannt hat, andererseits sind sie aber bis zur Verkennung des wahren Wesens der reinen Tonkunst fortgeschritten. Ambros nennt die Musik, wie sie Berlioz gibt, die Musik des in den Ton aufgelösten Wortes, sein Princip ein nicht sowohl un- als aussermusicalisches Princip und meint, dass Berlioz sein Genius an

einen Punkt getragen habe, wo alle Musik eigentlich schon aufhöre. Auch wir bekennen uns zu dieser Ansicht und scheuen uns nicht, dies auszusprechen. Es will uns scheinen, als könne man von Berlioz und Liszt sagen, dass sie, obwohl innerhalb der reinen Musik sich bewegend, dieselbe auflösen. Wir können uns zur Zeit nicht von der Ueberzeugung trennen, dass namentlich auch Liszt die der reinen Instrumentalmusik gesteckten Gränzen überschritten hat. Brendel findet das Grosse in Liszt, dass er der Musik einen wirklichen geistigen Hintergrund gegeben. Allein dass dieser Gedankenschatz sich in der Sprache der Liszt'schen Töne bruchlos verwirklicht habe, müssen wir bestreiten. Soll der Gedanke, die Vorstellung den Tönen immanent werden, so müssen sich beide in die Form des Gefühls, in Stimmung niederschlagen, sonst stehen sie mehr oder weniger abstract neben den Tönen, und diese sind nicht der Ausdruck selbst, sondern blosses Mittel des Ausdrucks, bloss Zeichen, Symbole, Allegorieen oder wie man es sonst nannte. Beethoven erkannte dies richtig. Soll die Idee dem Werke der reinen Musik immanent werden, so muss sie, sei ihre poetische Gedankenfülle noch so gross, im Wesentlichen musicalische Idee sein. Sonst ist es unmöglich, dass das Kunstwerk den idealen Mittelpunkt, den Schwerpunkt in sich selbst trage. Wir sind durch Anhören der Werke von Berlioz und Liszt und Studium der Partituren bis jetzt zu keiner anderen Ueberzeugung gelangt, als dass — um mit Ambros zu sprechen — die Gränze, welche der Musik, als einer architektonisch formalen Kunst, gesetzt ist, und welche in der Forderung besteht, dass jede Einzelheit eines Tonstückes sich der rein musicalischen Logik nach, nach dem blossen formalen Elementen vollständig ableiten und begründen lasse, dass diese Gränze von Beiden überschritten worden ist. Dass Liszt desshalb in Formlosigkeit versunken sei, ist unwahr; wir erkennen vielmehr eine seltene Formvollendung in diesen symphonischen Dichtungen. Allein das Princip der Gestaltung ist kein musicalisches, sondern ein aussermusicalisches, eine bestimmte Idee, ein Gedankending. Ein Etwas steht hinter dem Werke und ausserhalb des Werkes und setzt die Triebfedern nach consequentem Plane in Bewegung. Dieses Etwas ist ein gewaltiger, absoluter Herrscher, dessen gebieterischen Winken die Welt der Tongeister dienstbar wird. Nach dieser Seite bieten diese symphonischen Dichtungen allerdings ein Schauspiel, welches noch nie da gewesen ist. Allein um so tiefer wird dadurch die Selbstherrlichkeit der Welt der Tongeister erschüttert, um so mehr ihre Selbständigkeit in Frage gestellt. Wir haben uns nicht des Eindrucks erwehren können, dass hier den Tönen eine Gewalt angethan werde, nur um die Allmacht des Gedankens zu verherrlichen, zu

ihrem Preise allein, selbst auf die Gefahr, „ins Nichts dahin zu fliessen“. Der unendliche Gewinn, der nach einer Seite darin liegen mag — um dies einmal zuzugeben —, erscheint uns mindestens vollkommen aufgewogen durch den unendlichen Verlust, der nach anderen Seiten vorliegt. Was wir damit meinen, werden diejenigen vollkommen verstehen, welche durch das innige Einleben in die Musik eines Künstlers wie Beethoven und durch die Ergebnisse, welche aus psychologisch-wissenschaftlichen Untersuchungen von Männern wie Vischer mit Evidenz gewonnen worden, zu der unerschütterlichen Ueberzeugung gekommen sind, dass, wie wir nochmals wiederholen, die Musik Kunst der empfindenden Phantasie, das Wesen der reinen Musik dieses ist, dass sie das Gefühl in seiner Reinheit gibt, dem Gefühl in seiner Reinheit aber das Moment der Unbestimmtheit, des Ahnungsvollen, frei Schwebenden mit Notwendigkeit eigen ist — welche, ohne einem leeren Tonspiel, einem Spiel mit „tönend bewegten Formen“ zu huldigen, sich von der Ueberzeugung nicht zu trennen vermögen, dass, wenn die Musik bestimmte ausser ihr liegende Gedanken-Objecte, und seien es die erhabensten, in ihre Sprache zu übersetzen berufen sein soll, sie sich damit nicht nur einer Ueberschreitung, sondern auch einer Beengung ihrer Gränzen schuldig mache, indem sie sich theils ihrer Selbständigkeit, theils ihrer Vieldeutsamkeit, welche einen ihrer Hauptreize ausmacht, begibt (vgl. Zeising's ästhetische Forderungen, S. 518). Einer charakterlosen Unbestimmtheit reden wir damit selbstverständlich nicht das Wort, aber jene berechtigte Unbestimmtheit, meinen wir, müsse einem einseitigen Streben nach schärfster Bestimmtheit gegenüber gewahrt werden, wenn es sich um die berechtigte selbständige Existenz einer Sphäre wie die reine Instrumentalmusik handelt. Es hindert uns nicht, die mikroskopische Deutlichkeit zu bewundern, welche ein Haupt-Charakter der Berlioz-Liszt'schen Tongestaltungen ist, allein wir können den Widerspruch, der darin liegt, nicht hinweg deuteln. Wir fühlen, dass die Töne theils weniger, theils mehr als die ausser ihnen liegenden dichterischen Vorstellungen sagen; weniger, weil die Deutlichkeit der Vorstellungen ihnen bekanntlich schlechthin unerreichbar ist, mehr, weil ihr eigenstes Wesen im Vergleiche zur Vorstellung in der Region des Unbestimmten, Unbewussten wurzelt. Dennoch werden sie hier von ihrem eigensten Lebensgrunde getrennt, der Grund, auf dem sie ruhen, wird ihnen unter den Füssen weggezogen, ihr Lebenspuls wird unterbunden, und eine ihnen fremde Macht bemächtigt sich ihrer zu Verwirklichung ihrer Zwecke.

Wir vertheidigen keine absolute Herrschaft der Töne für sich, nein, auch die Töne sollen der Idee dienen, doch

nur jener Idee, welche zu ihnen hinabgestiegen und ihnen immanent geworden ist, Fleisch und Blut von ihrem Fleisch und Blut, wie es im Lebensgesetze der Schönheit begründet ist. Wir bestreiten eben so wenig die Berechtigung des Tondichters, von poetischen Ideen den Ausgangspunkt des Schaffens zu nehmen, allein soll damit in Tönen gedichtet werden, so muss mit Einem Schlage, in einem Momente das poetische Bild in die lebendige Strömung des Fühlens getaucht und in die Sphäre der musicalischen Idee verwandelt werden; wie sollte sonst die Immanenz der Idee in dem Tonkörper zur Verwirklichung kommen? Ein idealer Gehalt kann nicht anders bruchlos in Tönen zur Erscheinung kommen, als dadurch, dass schon das innere Phantasiebild, ganz in den Aether musicalischen Empfindens eingehüllt, zu concreter musicalischer Bestimmtheit gereift ist. Diesen Eindruck empfangen wir bei Beethoven: hier ist der dichterische und musicalische Gedanke eins, mit Einem Schlage da. Dagegen geht bei Liszt der dichterische Gedanke entschieden voraus, das zeigt schon die den Partituren der symphonischen Dichtungen vorgedruckte Entstehungs-Geschichte. Der musicalische Gedanke kommt hinten nach, das Verhältniss zwischen Idee und Erscheinung ist ein abstractes, kein concretes; Liszt's Princip des Schaffens ruht auf einem Dualismus. In der That dichtet Liszt mehr mit Tönen, als dass er in Tönen dichtet; seine Töne sprechen weniger eine Gefühlssprache, als eine Gedankensprache, es ist mehr Poesie als Musik in diesen Tönen. Dessenhalb muss die sinnfällige Bedeutsamkeit des Tones möglichst verflüchtigt, d. i. vergeistigt werden, die schwebende Einheit des Sinnlich-Unsinnlichen im Tone wird gelöst und ein Uebergewicht des unsinnlichen Elementes geltend gemacht, ein einseitiger verfeinerter Spiritualismus ergibt sich. Aber die Extreme berühren sich. Liszt weiss, was er den Tönen nehmen musste, um ein abstract geistiges Princip zu verwirklichen. Um das Opfer, das ihm die Töne gebracht, einiger Maassen zu sühnen, huldigt er mitunter einem dämonischen Realismus, wie Mazeppa und Dante zeigen. Die geniale Kraft, die hier der Meister offenbart, wir würdigen sie vollkommen, nur soll man uns nicht einreden, dass hier die reine Idealität der Musik nicht geopfert worden sei. Die Tongeister wissen, dass ihnen noch ein anderes Leben zu leben beschieden ist. Und dies zu verläugnen, hindert sie alle Macht ihres Beherrschers doch nicht. Und bei jeder Regung flüstern sie uns zu, dass ihre wahre Heimat eine andere, ihre wahre Sprache die Sprache des Unaussprechlichen sei. So bleibt der Gedankenflug des Herrschers doch an der eisernen Ankerkette der Musik gefesselt und der Dualismus ist nicht zu überwinden.

Es ergibt sich für uns, dass, so gross auch die künst-

lerische That Liszt's erscheint, so hohe Intelligenz auch diese Künstler-Natur offenbart, jene symphonischen Dichtungen im Allgemeinen einem künstlerischen Irrthum ihre Entstehung verdanken, da sie auf dem Boden der reinen Musik ein Princip verwirklichen, welches mit dem Wesen dieser Kunstsphäre in Widerspruch steht.

Zur besseren Verdeutlichung unseres Glaubensbekennnisses gestatten wir uns nur noch folgende Worte anzuführen, die wir jüngst in einem Blatte lasen: „Der Gedanke hat in der Musik einen grossen Werth, einen Werth, der den Unparteiischen immer bestimmen wird, die neue Schule gegen die Routine [!] in Schutz zu nehmen; aber der Gedanke darf in der Musik nur vermittelt auftreten. Die Musik muss erst der höhere Logarithmus des Gedankens werden, gerade das Widerspiel einer That-sache, das Product nur einer Anregung durch die That-sache. Den Gedanken selbst geben, ihn so hervorrufen wollen, dass er in greller Unmittelbarkeit vor uns steht, erzeugt Wirkungen, welche die Musik arm, statt reich machen, die sie zur blossen Illustration des Wortes herabwürdigen, zur Tonmalerei, die in erschreckender Beliebigkeit jede feste Gestaltung flieht und das, was sie im Steigen von unten nach oben ist, eben so gut auch sein könnte, wenn die Leiter von oben nach unten ginge. Endlich gleicht eine solche Musik, die etwas ausser der Musik Liegendes zur unmittelbaren Anschauung bringen will, den Geberden eines Stummen, der mit ängstlichem Kampfe sich mühet, Sprache zu gewinnen.“

„Wir verehren Liszt hoch: aber nichts kann uns in der Ueberzeugung wankend machen, dass Liszt bedeutend überschätzt wird selbst von den besonnensten Vertretern der musicalischen Fortschritts-Partei. Wir finden zwar nicht das Ideal der Gegenwart in seiner Reinheit in Liszt verwirklicht, aber wir verehren in ihm die grösste Intelligenz auf musicalischem Gebiete. Wir erblicken in ihm nicht den Schöpfer einer wahrhaft tiefen Gemüthswelt, allein wir bewundern in ihm den grössten Meister des musicalischen Esprit, der musicalischen Geistreichheit, die reifste Frucht der Esprit-Periode, als deren Begründer Chopin zu betrachten ist. In diesem Sinne kennt unsere Bewunderung Liszt's keine Gränzen, und wir vergessen dabei gern auf Augenblicke, dass ein Musiker Namens Beethoven gelebt hat; ja, unsere Begeisterung über diese glänzende Verkörperung des Esprits mag sich selbst so steigern und diese neue Welt uns so berücken, dass wir nicht gewahren, wie sich unvermerkt „der Schleier der Maja“ über die Göttin, genannt Idee echt musicalischer Schönheit, als bergende Hülle herabsenkt.“

Theater in Köln.

Den 8. März 1866.

Die gestrige Vorstellung von Beethoven's *Fidelio* führte uns die grosse Künstlerin, die wir mit Stolz eine echt deutsche Sängerin nennen, in einer so erhebenden Weise vor, dass wir uns eines ähnlichen Eindrucks, wie ihn Frau Louise Dustmann hervorbrachte, durch irgend eine Darstellerin der Leonore nicht erinnern, obwohl wir einer ganz stattlichen Reihe von Aufführungen der herrlichen Oper während nicht weniger als eines halben Jahrhunderts auf grossen und kleinen Theatern beigewohnt und in dieser Rolle die trefflichsten Vertreterinnen dramatischen Gesanges, eine Milder-Hauptmann, Schechner, Schröder-Devrient, Jenny Ney, Louise Köster, Sophie Cruvelli gehört haben. Frau Dustmann, deren Stimme an Klangfrische eher zu- als abgenommen hat und an Ausgiebigkeit aller Töne ihres Umfanges eine seltene Gleichheit von je her als ausgezeichnete Eigenschaft besass, hat gestern die ganze Rolle der Leonore, vorzüglich aber die grosse Arie, mit einer solchen künstlerischen Vollendung ausgeführt, wie wir sie auch von ihr selbst noch nicht gehört haben; sie war nicht nur vortrefflich bei Stimme, sondern auch in der besten Stimmung, und wie viel diese zum Gelingen einer Kunstleistung beiträgt, wissen alle ausübenden Künstler; man sah an ihrem Spiel und hörte an jedem Tone, dass sie mit ganzer Seele bei ihrer Rolle war, was sage ich: bei ihrer Rolle, nein, bei der Verkörperung und Vergeistigung ihres eigenen Ichs zur Leonore, zur liebenden Gattin, zur lebendigen Verwirklichung des Ideals, das ein Genius wie Beethoven in Töne hingeaubert hat. Das classische Maasshalten in den Mitteln des musicalischen Ausdrucks und dennoch dabei die ergreifende Wahrheit dieses Ausdrucks innerhalb der Gränzen der Kunst, der auch in der leidenschaftlichen Erregtheit nicht untergehende Wohllaut des Tones, der niemals zum Schrei, zu diesem realistischen Zerrbilde der Kunst wird, die Uebereinstimmung des nach dem jedesmaligen Gefühlsinhalt der betreffenden Stellen modifizirten Timbres der Stimme mit der Action und der Mimik, die Verschmähung jedes sängerischen Kunstgriffes durch schmetternde Höhe oder durch breitgezogene Tiefe, und eben so jeder schauspielerischen Coquerterie durch Detailkünstelei — das alles stellt Frau Dustmann auf eine Höhe der Kunst, die nur den Auserwählten erreichbar ist. Mussten wir doch selbst bei einer von diesen, bei der genialen Schröder-Devrient, eine Untreue gegen Beethoven, die Verunstaltung der Fermate im Allegro der Arie durch das hohe *h*, statt *dis*, erleben — ein unbegreiflicher Missgriff, da das vorherrschende Gefühl in der ganzen Stelle das der herzinnigen Sehnsucht ist: „Könnt' ich zur Stelle dringen und süßen Trost dir bringen!“ Leider haben die meisten Sängerinnen, selbst eine Ney und Köster, diese Unart nachgeahmt; Frau Dustmann hat dagegen in richtiger Erkenntniss der herrlichen, tiefempfundenen Melodie Beethoven's ihr keine Knallerbse hinzugefügt, wofür wir ihr sehr dankbar sind. Die Stellen: „So leuchtet mir ein Farbenbogen“, der Schluss des Recitativs, das ganze Adagio mit der Hörnerbegleitung (die sich glücklicher Weise hier besser zurecht fanden, als in der ersten Ouverture), dann die eben erwähnte Stelle im Allegro der Arie wurden in einer Vortragsweise wiedergegeben, wie man sie vielleicht nicht noch einmal hört.

Zu bedauern ist, dass die nächste Rolle der Künstlerin, die *Iphigenia auf Tauris* von Gluck, am Freitag den 9. d. Mts., unabänderlich ihre letzte in Köln und überhaupt dieses Mal am Rheine ist, da anderweitige Verpflichtungen sie nöthigen, schon am Sonntag abzureisen und eine Opern-Darstellung am Samstag bekanntlich in Köln zu den Unmöglichkeiten gehört, da das Orchester Jahr aus Jahr ein für diesen Tag versagt ist. Aus demselben Grunde konnte die Zusage der Frau Dustmann, in der Woche vom 4. d. Mts. an drei bis vier Mal in Köln zu singen, nicht verwirk-

licht werden, weil in den zwei ersten Tagen das Orchester im Gürzenich beschäftigt war. Die grosse Künstlerin muss also für dieses Mal von uns Abschied nehmen, und es ist ein Glück, dass dies in einer Oper geschieht, auf deren Darstellung auf unserer Bühne wir ohne sie verzichten müssten.

Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn
Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 6. März 1866.

Programm. Erster Theil. 1. Sinfonie Nr. VI. *G-moll* von N. W. Gade. 2. „Des Staubes eitle Sorgen“, Motett von J. Haydn. 3. Concert Nr. II *D-moll* für Pianoforte und Orchester von Mendelssohn (Herr Isidor Seiss). 4. „Der Gesang der Geister über den Wassern“ für Chor und Orchester von F. Hiller. 5. Ouverture zu „Euryanthe“ von C. M. von Weber.

Zweiter Theil. Sinfonie Nr. V *C-moll* von Beethoven.

Gade's Sinfonie in *G-moll* hatten wir erst vor zwei Jahren im Gürzenich gehabt und wunderten uns, dass sie schon wieder auf das Programm kam, da sie damals vom Publicum kalt aufgenommen worden war. Gegen Wiederholungen haben wir nichts einzubinden, wenn die Wahl neuere Werke trifft, die Erfolg gehabt haben. Gegen die Gade'sche Sinfonie verhielt sich das Publicum gerade so, wie vor zwei Wintern, nur der dritte Satz und der Schluss des Ganzen vermochte dasselbe zu mässigen Beifallszeichen zu bewegen. Auch wir können nach abermaliger und recht sorgfältiger Aufführung von unserem Urtheile nichts zurücknehmen; der dritte Satz imponirt durch originellen Rhythmus und das Finale hat einige blendende Stellen: aber man vermisst schöne, melodische Motive und festumrissene Zeichnung, und auch das Gade's früheren Werken eigenthümliche Colorit der Instrumentirung ist hier nicht vorhanden, wenigstens nicht so anziehend, als in seinen ersten Tongemälden.

Nun, dafür entschädigten die beiden anderen Orchesterwerke: Weber's *Euryanthe*-Ouverture und Beethoven's *C-moll*-Sinfonie, in vollem Maasse; die Ouverture rief stürmischen Applaus hervor, und von der Sinfonie wurde jeder Satz und namentlich der letzte mit Jubel begrüßt. Uebrigens war auch die Ausführung des letzten Satzes die beste; im ersten Satze liess sie, trotzdem dass Capellmeister Hiller durchaus kein zu schnelles Tempo nahm, manchmal die scharfe Präcision des Hauptmotivs in der zweiten Geige und den Hörnern vermissen. Das Aufgeben der Wiederholung des ersten Theiles vom Finale können wir nicht billigen: man erwartet nach den mächtigen Schluss-Tacten des ersten Theiles durchaus wieder das glänzende *C-dur* des Anfangs, und einen so prächtigen Triumphzug, wie ihn dieser Anfang und die sogleich sich anschliessende zweite Periode repräsentieren, sieht man gern zwei, auch drei Mal an sich vorüberziehen.

Bei den Chorsachen begrüssten wir in Haydn's Motette einen Bekannten aus alter Zeit, den wir immer wieder gern sehen, wenn auch die Wärme der ersten Jugendfreundschaft nicht mehr so wie früher vorhanden ist. Hiller's „Gesang der Geister“, eines seiner früheren Gesangstücke von kleinerem Umfang, wie er seitdem meh-

rere mit Glück geschrieben hat, wird durch die Instrumentirung, welche die Gränzen der ausdrucksvollen Tonmalerei nicht überschreitet, gehoben und gefiel sehr.

Die Virtuosität war dieses Mal nur durch das Pianoforte vertreten, aber auf vortreffliche Weise, denn der schönen Composition Mendelssohn's wurde eine meisterhafte Ausführung durch Herrn Isidor Seiss zu Theil, auf welche mit Recht allgemeiner, lebhaftester Applaus und Hervorruf folgte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 8. März. Gestern hielt Herr Capellmeister F. Hiller die erste von den drei Vorlesungen über die Geschichte der Musik, deren Ankündigung grosse Theilnahme gefunden hat. Der Vortragende hob in seiner geistreichen Weise die bedeutendsten Namen und Momente, an die sich die Entwicklung der Tonkunst bis ins sechzehnte Jahrhundert knüpft, hervor und erhöhte den Reiz des Vortrags durch Mittheilung von Proben der alten Weisen französischer Minstrels und deutscher Meistersänger. Die nächste Vorlesung, Mittwoch den 14. d. Mts., wird das Zeitalter der Herrschaft der Italiäner schildern.

Barmen. Das vierte Abonnements-Concert am Samstag den 24. v. Mts. wurde durch die Mitwirkung unseres ehemaligen Musik-Directors Herrn C. Reinecke aus Leipzig als Componist und Clavierspieler verherrlicht. Herr Reinecke dirigierte seine oratorische Composition „Belsazar“ für Soli, Chor und Orchester und trug auf dem Piano die Variationen von Händel und drei Stücke aus seinen „Mädchenliedern“, Op. 88, vor. Die Herren Joseph Schild (Tenor) aus Leipzig und Karl Hill aus Frankfurt am Main führten die Sologesänge aus und erfreuten ausserdem durch die Vorträge der Ballade „Oluf“ von Löwe (Herr Hill), der Bildniss-Arie aus der „Zauberflöte“ (Herr Schild) und einiger Lieder von Schubert und Schumann.

Cleve, 28. Febr. Das Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn-Bartholdy wurde am gestrigen Abende von dem städtischen Sing- und Instrumental-Vereine unter der Leitung des Musik-Directors Herrn Curt Fiedler im Theatersaal zur Aufführung gebracht. Dem Fleisse und der Ausdauer, welche die Mitglieder der genannten Vereine bewiesen, der freundlichen Mitwirkung des Dilettanten Herrn von O.... von Köln, der die Tenor-Soli mit Ausdruck und klangvoller Stimme vortrug, so wie des Fräuleins Daberkaw von Düsseldorf (Sopran), dem Vereine hiesiger Musiker mit Mitgliedern der Capellen des 17. und des 57. k. Infanterie-Regiments von Wesel und den rastlosen Bemühungen unseres wackeren Musik-Directors hatte das zahlreiche Auditorium es zu danken, dass ihm der „Paulus“ so vorgeführt wurde, dass selbst musicalisch verwöhnte Ohren sich davon befriedigt fanden. Die Partie des Paulus sang Herr Noizet, dessen Vortrag der Arie Nr. 18: „Gott sei mir gnädig!“ besonders lobenswerth war. Die Chöre waren durchweg recht brav zu nennen, so dass überhaupt die Bemühungen unseres Singvereins und seines Dirigenten mit schönem Erfolge gekrönt wurden.

Wesel, 7. März. Gestern lernten wir in einer Concert-Soiree in Fräulein Emmy von der Hoya aus Bremen (früher eine Zeit lang auf dem Conservatorium zu Köln) eine ganz ausgezeichnete Pianistin kennen, welche das Duo für Piano und Violine von Schubert, eine ungarische Phantasie von Willmers, die Trio-Phantasie-

stücke von Schumann und die Campanella von Liszt mit rauschendem Beifalle vortrug. Fräulein Elise Rempel aus Köln erfreute durch den sehr schönen Vortrag der Arie der Rosine aus dem „Barbier“ und zweier Lieder von Mendelssohn und Marschner.

Die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig kündigt eine „Bibliothek vorzüglicher Pianofortewerke“ von J. S. Bach bis auf die neueste Zeit an. Jeder Band wird Werke verschiedener Zeiten und Autoren enthalten und durchschnittlich 100 Seiten hoch Musik-Format (einen Werth von 5—6 Thalern nach den herkömmlichen Preisen der einzelnen Stücke) liefern zu dem Preise von 2 Thalern. Die Handlung gedenkt jährlich sechs Bände herauszugeben; der erste, der in diesen Tagen ausgegeben wird, enthält siebzehn Nummern von J. S. Bach und Scarlatti bis Schumann und Rubinstein. Genaueres über den Inhalt nächstens.

In Ulm kam vor einem gedrängt vollen Hause die Oper „Der Schneider von Ulm“ von G. Pressel mit günstigem Erfolge zur Aufführung.

Der General-Musik-Director Franz Lachner in München hat vom Kaiser von Mexico das Commandeurkreuz des Guadalupe-Ordens erhalten.

Der bekannte Walzer-Componist Musard hat, wie aus Paris geschrieben wird, die am Comersee gelegene Villa Pizzo, die bisher dem Erzherzog Rainer angehörte, für die Summe von 400,000 Frs. angekauft.

* **London**, 3. März. In einem der letzten Concerte im Kry stallpalaste kam F. Hiller's „Lorelei“ zu guter und höchst erfolgreicher Aufführung. Die Hauptpartie der Lorelei wurde von Frau Rudersdorf vortrefflich gesungen, eben so das Tenor-Solo durch Herrn Welbye Cooper, das Orchester war sehr gut. Die Aufnahme der schönen Composition durch die Tausende von Zuhörern war eine entschieden günstige; am meisten gefielen das erste Solo der Lorelei, der Frauenchor und der Gesang des Fischers.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Höhle Nr. 1.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Number 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.